

Para citar este artigo (ABNT):

NOVAIS, N. Escultura e cidade: Uma relação ampliada no âmbito da contemporaneidade. In: *Cultura Visual*, n. 14, dezembro/2010, Salvador: EDUFBA, p. 41-52.

Escultura e cidade: uma relação ampliada no âmbito da contemporaneidade

Sculpture and city: a magnified relationship at the contemporaneity time

Nanci Santos Novais

Resumo

O presente artigo se refere a relação escultura/cidade a partir dos anos sessenta, período em que tanto a cidade como a arte passa por grandes transformações, pois, ao mesmo tempo que a cidade vive um período de conflito com sua conformação paisagística, os artistas atraídos por esta situação, põem em prática muitas de suas preocupações estéticas experimentando reformulações de grande tendência sobre o feito artístico e o contexto urbano. Assim, desde os anos sessenta, com a ampliação dos conceitos da linguagem escultórica, a relação da escultura com o espaço urbano vem evoluindo tanto nas práticas artísticas como nos discursos dos artistas visuais, que, avançando para formulações mais ricas nos anos 70, 80 e 90, chega à atualidade com um maior compromisso em torno do equilíbrio da relação homem/arte/cidade.

Palavras-chave

Escultura; monumento; cidade; contemporaneidade; arte pública.

Abstract

This paper examines the sculpture/city relationship starting from the 60s, when both city and art suffered major transformations; concurrent with the conflictive period experienced by the city in the configuration of its topography, the artists, attracted by this situation, put into practice their esthetic judgments, experimenting reformulations of major influence on artistic work and urban context. Thus, since the 60s and the expansion of sculptural language concepts, the relationship between sculpture and urban space has evolved both in artistic practices and in the discourses of visual artists, progressing toward richer formulations in the 70s, 80s and 90s, being now fully committed to the man/art/city relationship.

Keywords

Sculpture; monument; city; contemporary art; public art.

Submetido em: 30/10/2010
Aprovado em: 06/12/2010

1. A relação escultura e cidade: origem e história

Na história das cidades sempre existiu o monumento¹ como uma demanda social, significativo da relação de cada momento no tempo e no espaço. Primeiro, materializado em dólmens, estelas, tótems, os monumentos eram colocados ao longo dos caminhos para orientar e proteger os viajantes. Com a mitologia grega este arquétipo passa a ser representado na figura de Hermes, o Deus protetor dos caminhos.

Esta idéia de proteção e orientação agregada aos monumentos escultóricos perdura por todo o período medieval, só no Renascimento, com a desvinculação do sagrado do profano e a divisão entre o presente e o passado, entendido como tempos diferenciados, o monumento perde sua conotação religiosa ganhando um significado cultural ao estilo grego-romano, assumindo, a partir daí, o papel de testemunho da história das cidades.

Por muitos séculos o monumento escultórico tradicional, demarcou os espaços da cidade, testemunhando o que aí se fez e o que ali ocorreu. Ato ou acontecimentos que marcantes na vida de uma cidade eram impressos para sempre em figuras feitas de pedra ou bronze. Eram, em sua maioria, propostas estatais impostas pelo governo, obras de artes ordenadas e financiadas pelo Estado, onde a função principal era a comemoração e geralmente eram concebidas de acordo com as condições do espaço determinado para sua construção. como descreve Baudelaire:

[...] Ao atravessar uma grande cidade com muitos séculos de civilização, nossos olhos são levados ao alto, pois nas praças, nos ângulos dos caminhos, personagens imóveis, maiores que aqueles que passam a seus pés, nos contam em linguagens muda as fastuosas lendas de glória, da guerra, da ciência e do martírio. Algumas mostram o céu a que sempre aspiraram, outras designam a terra, de onde se alçam, agitam ou contemplam o que foi a paixão de suas vidas e que resultou em seu emblema; um instrumento, uma espada, um livro, uma arma... O fantasma de pedra se apodera de nós por alguns minutos, e nos obriga em nome do passado, a pensar nas coisas que não são desta terra. (BRISSAC, 1998, p.130).

Assim, desde o alto de seus pedestais, eles orientavam aqueles que passavam pelas ruas, buscando seu caminho ou “encarnavam a alma da cidade como fatores da memória coletiva que figuraram suas imagens.”² Para isso seguia todo um padrão e estilo de apresentação buscando o destaque no lugar onde estava. Em virtude desta lógica, Rosalind Krauss definiu o monumento com as seguintes palavras:

[...] é uma representação comemorativa. Se assenta em um lugar concreto e fala em uma língua simbólica sobre o significado ou uso do lugar. Dado que funcionam em relação com a lógica da representação e do objetivo, as esculturas só ser figurativas e verticais, e seus pedestais partes importantes da estrutura dado que servem de intermediários entre o espaço real e o signo que representa (KRAUSS, 1985, p. 298).

¹ Em sua etimologia a palavra monumento – em latim, monumentum – deriva do verbo monere ou monio, que significa revelar, sinalar ou advertir.

² ARANTES, O. Arquitetura simulada - O olhar. In: Brissac Peixoto, Nelson: Paisagens Urbanas. Ed. Senac São Paulo y Ed. Marca D'Água. São Paulo, 1988.

Com a crise da lógica do monumento, que ocorre a partir de finais de século XIX, o monumento entra no período do qual poderíamos chamar de “sua condição negativa” uma espécie de deslocalização, de ausência de habitat, uma absoluta perda de lugar.



Figura 1 - Monumento a Balzac, Rodin, 1897.

Quando em seu Monumento Balzac, o escultor Auguste Rodin fundiu escultura e pedestal em um único bloco, no final do século XIX, foi o responsável pela primeira grande transformação do monumento: a perda do pedestal. Rodin não só baixou o monumento ao solo, mas também realizou uma aposta radical; introduziu a visão do artista na criação das imagens destinadas a permanecer na memória coletiva. Impondo assim, um estilo pessoal ele rompe com as convenções formais e com os cânones estilísticos do monumento tradicional.

2. A escultura na cidade moderna: Obra pública / espaço privado

Quando nas primeiras décadas do século XX anuncia-se o período da arte moderna, um período da produção escultórica que opera em relação com esta perda de lugar, produzindo o monumento como abstração, o monumento funcionalmente deslocado e fundamentalmente auto referencial, duas características da escultura moderna no espaço da cidade, revelando sua condição nômade, e daí sem significado e sem função.

A escultura no espaço público começa a ser reconhecida por um certo caráter simbólico, expressivo, derivado do uso de novas técnicas e novos materiais (ferro, aço inoxidável, isopor, fibra de vidro) e, a través da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, a escultura representa sua própria autonomia. Este novo poder de representação gerou a possibilidade de estruturar os elementos simbolizadores da cidade.

A cidade construída pelo Movimento Moderno anula completamente o espaço público, e este se dilui em avenidas de trânsito e grandes zonas verdes sem personalidade e sem qualidade. Neste cenário a relação da escultura com o âmbito urbano/ público não tem nenhum sentido, as obras são colocadas no espaço sem estudo prévio, sem expresividade, demonstrando uma total incompatibilidade com as formas arquitetônicas modernas. Pois os criterios modernistas, tais como: a liberdade do artista, o espírito instintivo ou a unidade e exclusividade da obra não contemplam nem o lugar nem os interesses do público, ignorando os conteúdos a audiência e o processo de aquisição de especificidade do ambiente.

Este contexto impediu o artista modernista desenvolver projetos que atualizassem o debate na rua entre o simbólico e o funcional. Sem o estudo do lugar as esculturas foram simplesmente ampliadas, saindo do atelier do artista para o espaço público, ignorando o entorno tal como o entorno também a ignorava.

Com isto a escultura na modernidade perde seu espaço no ambiente urbano, e se torna subordinada a entornos de edifícios consolidados, não atraem a atenção e nem demarcam o lugar de onde são implantados, pois, não estabelecem nenhuma relação com o entorno, podendo estar em qualquer lugar, mas bem parecem estar perdidas ou abandonadas.

Em 1937, o memorial de Tirgu-jiu proposto por Brancusi quis recuperar para a escultura o protagonismo no espaço aberto da cidade. Brancusi projetou uma série de esculturas em uma só estrutura monumental, um conjunto que esta relacionado ativamente com a paisagem. Esta foi a primeira tentativa de abrir o espaço a um projeto escultórico monumental na modernidade, segundo as palavras de Rosalind Krauss (1986, 253), “até então nenhum escultor moderno foi capaz de trabalhar a grande escala como mera ampliação de pequenos objetos como fizeram Picasso, Calder, Henry Moore e Debuffet, que apresentavam suas maquetes projetadas a grandes dimensões que muitas vezes não correspondiam adequadamente ao lugar de implantação da obra, tanto em relação ao seu conteúdo plástico como a proporcionalidade”.



Figura 2 - Brancusi. Porta do Beijo, Mesa do silêncio, Coluna sem Fim - Parque Targu-jiu. Conjunto escultórico, 1937-1938.

Na busca de solucionar a abertura do espaço da cidade aos artistas modernistas, se formula toda uma programação destinada a um novo enfoque de reabilitação da escultura no espaço público, com esta intenção é criada em 1961 a “Lei da Praça.”³ Artistas como Picasso, Jean Arp, Joan Miró, David Smith, Henry Moore, Isamu Noguchi, entre outros artistas modernistas, sofreram os efeitos negativos desta Lei, uns porque suas obras se manifestavam impotente frente ao local de implantação, outros por sua evidente inadequação ao meio, como comenta Richard Serra (1980, p. 226) “as esculturas de Noguchi Y Calder não funcionavam por razões similares. Elas não tem nada a ver com os contextos onde estão situadas. Elas foram feitas no atelier e levadas ao local. Elas são deslocadas, “homeless”, objetos ampliados que diz: Nós representamos a arte moderna.

Mas é na segunda metade dos anos de 1960⁴ que a historiografia da arte pública identifica um momento decisivo na evolução da relação escultura/cidade. É um tempo de reação e reabilitação renovada, a escultura, que já havia descido do pedestal, é obrigada a escapar das tradicionais definições centradas na autonomia e auto referencialidade do movimento moderno, e através de sua própria negação a escultura amplia sua relação com o espaço da cidade.

3. A escultura no campo ampliado: novos comportamentos, novos conceitos e definições

A partir dos anos sessenta é visível a corrida para novas buscas no âmbito da praxis artística, especificamente para a superação da condição objetual

³ Esta Lei criada em New York, tinha como obrigatoriedade oferecer bonificações aos construtores que incluíam em seus projetos arquitetônicos espaços abertos que se convertessem em pequenas praças ou pátios, para que os escultores pudessem projetar suas esculturas.

e autónoma da obra de arte, abrindo caminhos para um tipo de trabalho processual contextual, dinamizando a interação da arte com o mundo real e, dentro dele, com a paisagem urbano.

⁴As rupturas produzidas ao largo desta década que culmina na seguinte, não só provocaram a busca de novas linguagens artísticas, como também a expansão das formas artísticas, e muito especialmente a importância do contexto no qual vai existir a obra de arte. Nesta situação a paisagem, em sua aceitação mais ampla, se converteu no entorno imediato da intervenção: a paisagem rural com marca de um mundo relegado e a paisagem urbana como constatação e aceitação de um mundo tecido no entramado das cidades. E é precisamente daí de onde parte uma clara reflexão sobre a cidade como detonante e como moldura de uma arte urbana que terá em conta tudo o que constitui a cidade, desde sua estrutura arquitetónica e urbanística até sua condição social, passando pelas condições históricas, geográficas, e meteorológicas que as caracterizam.

⁵ LIPPARD, R. Lucy. Mirando alrededor: dónde estamos y podríamos estar. En VV.AA., Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 54.

⁶ LACY, Suzanne. Citado por Paloma Blanco en el artículo Explorando el terreno en VV.AA., Modos de hacer. Arte Crítico, esfera pública y acción directa. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 34.

Entre os anos de 1960 e 1970 surge uma nova geração de artistas como Oldenburg, Smithson, Christo, Richard Serra, Richard Long entre outros, que mediante a busca de uma relação mais ativa e radical entre escultura, lugar e significação, propõem projetos dos quais não somente se preocupam com o lugar em sí, mas também com as referências topográficas, urbanas e sociais como parte constituinte da obra. Nas palavras de Daniel Zarza estes artistas “reclamam o atuar sobre a paisagem mesma, inscrever-se nela como ator, com risco de não ser mas mediadores.” (ZARZA, 1998, p. 31).

As razões para explicar este salto são variadas: desde a vontade dos artistas de dar uma resposta crítica ao sistema comercial do mundo da arte, encabeçado pelas galerias, até o desejo utópico de restabelecer, uma vez mais, os vínculos entre arte e vida, passando pelo propósito de familiarizar e aproximar o cidadão da arte, sem deixar de lado a vontade de fazer mais humanas e habitáveis as cidades despersonalizadas do Movimento Moderno.

Apartir daí a escultura pública começa a reorientar o conceito de lugar, interpretado por Lucy R. Lippard como um “espaço social com um conteúdo humano” pelo que reclama “uma arte comprometida com os lugares sobre a base da particularidade humana dos mesmos, seu conteúdo social e cultural, suas dimensões práticas, sociais, psicológicas, econômicas, políticas [...]” ⁵. Neste sentido a arte se conecta com as problemáticas sociais e estreita criticamente seus laços com a política. O artista, segundo classificação de Suzanne Lacy, “pode comportar-se como experimentador, informador, analista ou ativista.” ⁶ Assim, espaço, espaço público, lugar, site specific, escultura pública, intervenção urbana, arte pública, instalação, arte urbano, o contra-monumento, são termos citados quando falamos das expressões artísticas na cidade nas últimas décadas, que, para um melhor esclarecimento e distinção entre elas, expomos aqui suas definições baseadas em estudos e publicações específicas sobre o tema.

Começamos por definir os termos “espaço urbano”, “lugar” e “espaço público”. Entendemos como espaço urbano ao conjunto de características físicas que acotam uma zona determinada, lugar como um fragmento de espaço concreto e característico com qualidades e sinais de identidade particulares. Como se refere J. Maderuelo:

[...] Agora sentimos a necessidade não só de melhorar a “qualidade de vida”, mas de voltar a carregar de significado o espaço urbano no qual vivemos para convertê-lo em “lugar”, salvando-lo do tédio, ou seja, fazendo entranho, significando diferenças qualitativas com respeito a outros lugares, para que os cidadãos o sintam seu. (MADERUELO, 2001, p. 34).

O espaço público é o espaço onde acontecem os eventos históricos, políticos e sociais, as relações pessoais, os trânsitos, os encontros, ou seja, tudo o que rodeia o cidadão como elemento social. Longe de ser homogêneo, deve garantir o acesso a todos e comportar divisões, fragmentações, conflitos, hierarquias. Deve também comportar a construção de novas subjetividades e identidades. O espaço público não pode ser visto como dado externo as práticas discursivas e sociais.



Figura 3 - Smithson em campo de ação, 1973.

É Robert Smithson quem primeiro define o site-specific quando afirma que “é uma questão de extrair conceitos de informações existentes apartir de suas operações diretas” e que “não se impõe, mais sim se expõe o lugar, seja este interior ou exterior”. (SMITHSON, 1969).

Um dos procedimentos mais adotados por uma intervenção é o site specific, que justamente propõe enfatizar a relação entre arte e lugar, rememorando ou questionando o que ocorre ou ocorreu neste lugar.

O termo site specific é usado quando a obra é pensada e realizada para ocupar um espaço determinado e concreto. Assim a obra só tem significado no lugar onde foi concebida, aproveitando as condições físicas, ambientais, sociais ou histórica do lugar e relacionando-se com suas dimensões, materiais, texturas e cores, captando um determinado carácter emotivo próprio ou alguma propriedade física do espaço ou de seus habitantes.

Para Richard Serra⁷ a função estética de suas peças serve para refletir a atenção dos espaços físicos que ocupam. “No que estou interessado é em revelar a estrutura, conteúdo e caráter de um espaço e um lugar mediante a definição de uma estrutura física através dos elementos que emprego [...]”⁸

Todo e qualquer procedimento de arte que intervem no espaço público da cidade é chamado de intervenção urbana. Assim, a intervenção urbana é toda ação praticada no espaço urbano através de qualquer procedimento da arte contemporânea: site specific, escultura pública, contra-monumento, arte-instalação, arte urbano, performance, arte público. O objetivo de uma intervenção é criar tensão na trama urbana, buscando suscitar novas visibilidades e tatibilidades do lugar, e principalmente questionar o ato de ver, propondo a não neutralidade, assim como provocar atitudes no espectador, destituindo de sua posição passiva, neutra e distante.

⁷ Richard Serra, escultor americano que apartir dos anos setenta se dedica a trabalhar com esculturas para espaços urbanos aplicando o conceito de site specific expressa com clareza este tipo de atuação, colocando que “A escala, as dimensões, localização de uma obra sujeita a um lugar estão determinados por uma topografia de seu lugar de destino – seja este de carácter urbano, uma paisagem ou um recinto arquitetônico.

⁸ TAYLOR, Brandon. Arte hoy. Akal ed. / Arte en Contexto 1. Madrid, 2000, p. 136.

Arte urbano se define como arte que se desenvolve no contexto da cidade e para seus habitantes.

A escultura pública é a escultura criada para espaços abertos da cidade com base em necessidades concretas apartir das vozes dos cidadãos, da paisagem, do entorno, do marco histórico, do lugar, etc. Como afirma o artista Siah Armanjani (ARMANJANI, 1995, p. 36) “A escultura pública não é tão só uma criação artística mas uma produção social e cultural embasada em necessidades concretas”.

O artista Siah Armanjani é conhecido por suas referências teóricas e práticas no campo da escultura pública, onde ele trabalha no polo oposto ao monumento clássico. A obra de Siah Armanjani oferece um serviço a sociedade nos espaços comum como jardins, pontes, pontos de encontros ou espaços para a leitura. Suas obras públicas são reconhecíveis como esculturas/arquiteturas.

O termo “arte pública” tem estado associado por muito tempo a escultura monumental e as grandes pinturas murais produto das idéias e das ilustrações. Na contemporaneidade se denomina arte público as criações artísticas de âmbito público que nos narram sobre a história do lugar ou sugerem algum elemento destacado pertencente a experiência coletiva dos cidadãos que convivem nele, sobretudo as criações com aportações sociais a consciência coletiva.

Os temas que suscitam interesse entre os artistas que trabalham com a arte pública são variadas, vão desde o histórico, o político, o sexual, o multicultural até a experiência própria do artista na esfera pública. De acordo o estudo feito por Silvia Molinero ⁹, estes temas são definidos a partir de suas características.

No tema do histórico encontramos as criações que propõem a recuperação de algum aspecto esquecido ou abandonado do contexto para resgata-lo e fazer visível a sociedade sem memória. No político se encontram os trabalhos que expõem de maneira crítica ou fazendo denúncias sobre alguns problemas sociais a raiz do uso das leis políticas surgidas no país realizado. No tema do sexual é explorada a situação de gênero embasada na noção de diferença e identidade, até o que embasa seu discurso crítico a margem do gênero do artista. O feminino, o masculino e homossexual, são temas estudados com base na reivindicação e protestos: a igualdade de sexos, a discriminação económica, social, política ou laboral.

O multicultural é o tema que absorve as manifestações das culturas latinas e afroamericanas e suas reivindicações principais: a integração social e a discriminação racial. Nas experiencias próprias surgem criações que propõem lugares de encontro onde se podem experimentar situações pouco comuns que convidam a reflexão através de intervenções. Assim os artistas empenhados em uma arte pública que integre uso e sentido, desenvolvem estes projetos no sentido de construir o coletivo e não esquecer que somos seres de experiências.

⁹ MOLINERO, Silvia. La temática en el arte público. Trabajo de investigación. Universidad Politecnica de Valencia, Escuela de Bellas Artes, 2003, p. 7-8.

Existem também aquelas propostas de esculturas que não valorizam o contexto onde estão. São as esculturas denominadas Plop-sculptures (conhecidas como esculturas cataplun), esculturas que surgem do nada, tanto poderiam estar nesse espaço como poderiam estar em outro qualquer, sem nenhum compromisso com o lugar, o que em muitos casos passa a significar uma agressão a sensibilidade do espectador. Estas esculturas surgem entre os anos sessenta e setenta, originado da política do 1%, financiadas pelos governos com a intenção de subvencionar a artistas na execução ou reabilitação de obras de carácter público. Se intuíe o encargo e a direção de quem solicita o trabalho por isto é duvidoso o critério da seleção e da localidade da obra. Eduardo Chillida foi um dos que participaram nestas colaborações.

Ademais, para as denominações aqui relacionadas, existem outras denominações que consideram estas atuações no espaço público, tais como Arte de Contexto, Arte em lugar específico, Arte político, Arte ativista, Arte anti-monumental etc. Com todas estas expressões da arte na esfera pública na contemporaneidade nasce o termo Artista Público, artista que desenvolve sua atividade criativa em e para o espaço público.

Assim, a grande vitalidade da linguagem escultórica na contemporaneidade, ao contrário da mobilidade da escultura moderna, está nesse potencial do domínio do espaço. Os artistas contemporâneos sustentam a não autonomia de suas instalações, nem a fixação deles, onde não devem ser livres as mudanças sem a relação com o espaço e o tempo. Um trabalho *in situ*.

Para Rosalind Krauss¹⁰ estas propostas de arte realizadas nos anos sessenta e setenta são explicadas mediante quatro amplos termos:

1. A própria escultura;
2. Os espaços sinalizados, situando as obras “Spiral Jetty” de Robert Smithson- 1970, “Doble Negative” de Michael Heizer- 1969, as intervenções de Christo e Richard Long;
3. As obras en site de Robert Smithson;
4. As estruturas axiomáticas de intervenções no espaço arquitetônico, como as reflexões de Robert Morris, Cal André, Richard Serra e Bruce Neuma.

Rosalind Krauss fala de um campo expandido que situa a obra entre o que é “paisagem” e “arquitetura” e sua negação “não arquitetura” e “não paisagem”. Assim a escultura compreende a não paisagem e a não arquitetura; os espaços sinalizados compreende a não paisagem e a paisagem; as construções em um espaço é determinado no campo da paisagem e da arquitetura, e as estruturas axiomáticas constituíam a arquitetura e a não arquitetura.

Este esquema de Krauss sobre a expansão da escultura nos anos 60 e 70 é completado por José Luís Brea em seu artigo “Ornamento y Utopia - Evoluções

¹⁰ A través deste estudo Rosalind Krauss escreve o ensaio “A escultura no campo expandido”, publicado em 1979 na Revista October, e mais tarde, em 1985, é reescrito em seu livro “The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths”.

da escultura nos anos 80 e 90”, onde ele apresenta um esquema similar com o propósito da continuidade ao estudo nas duas décadas seguintes. Em suas reflexões Brea incide nos aspectos que se referem tanto a contextualização social e histórico como aqueles que se referem a semântica mesma da forma escultórica e sua dimensão significativa e comunicativa.

Neste sentido ele trata as práticas sociais desenvolvidas em contextos urbanos, relacionados com os sujeitos dessa experiência, e a ocupação específica dos espaços de distribuição social da informação, ou seja, o eixo dos “usos públicos”, a dimensão em que as formas se constituem já como signos, como linguagens, como objetos de comunicação ínter subjetiva, cruzando a tridimensionalidade ao eixo da forma de Krauss. Gerando daí a relação natureza e escultura, ou, terra e mundo.

O eixo estabelecido por José Luís Brea transfigura a forma em linguagem, em veículo de comunicação e interação entre sujeitos de conhecimento e experiência, fazendo como polos as referências a Comunidade de Comunicação de Habermas – esfera do diálogo público e, na Razão Pública como a definida por John Rawls:

[...] em definitiva, falamos da esfera pública na qual o diálogo aberto e racional entre os sujeitos de conhecimento se postula todavia último fundamento legitimador de toda atividade social, intersubjetiva, de toda praxis comunicativa. (BREA, 1996, p. 45).

Fazendo um estudo mais expandido que o de Rosalind Krauss, Brea (1996) conclui seu estudo colocando as diferentes práticas artísticas contemporâneas, fazendo uma relação mútua entre elas, acentuando as transformações formais, usos e relações contextuais com o tecido social desde aquele impulso entrópico que Smithson reconhecia nos novos monumentos, a arte realizada para parques e jardins públicos, todos os projetos da land art e do earthworks, as práticas artísticas que tornam por objeto o tecido mesmo da cidade: desde aquelas que se definem em uma ordem de quebra programático da instituição museística como espaço escindido da vida cotidiana, até aquelas que participam da própria organização urbanística ou aquelas que orientam sua potência ao desmascaramento das relações sociais e inclusive se atribuem a tarefa de sua transformação.

O estudo de Brea (1996) se apresenta em um movimento de expansão, em forma de espiral, aberto às transformações futuras, assim hoje o papel da escultura na paisagem, seja da cidade ou da natureza, vai além de sua presença no espaço. Sua função é criar diálogos, provocar discussões e reflexões, ou seja, criar distintas formas de promover a relação obra/cidade/homem.

Exemplos disto são as esculturas monumentais dos artistas Eduardo Catalano¹¹ na cidade de Buenos Aires, Jaume Plensa¹² e Anish Kapoor, no Parque Milênio, inaugurado em 2004, na cidade de Chicago nos Estados Unidos, a

¹¹ Eduardo Catalano, escultor argentino autor de escultura cinética que abre e fecha de acordo o tempo na cidade. Criada para ser um ícone da cidade de Buenos Aires, Argentina.

¹² Jaume Plensa, artista plástico espanhol, em suas palavras: “Está em minha vontade penetrar a natureza física e conceitual do espaço entrando, e formando parte de sua memória, para devolver a comunidade que habita instrumentos suficientes para a reflexão que permitam apropriar-se de novo do lugar”

mesma cidade que abriu seu espaço para Claes Oldenburgo implantar seus primeiros trabalhos contra o monumento tradicional nos anos sessenta.

As criações artísticas no espaço da cidade que nos falam da história do lugar ou que aportam algum elemento referente à vida dos cidadãos que convivem nele, são criações cada vez mais comprometidas com a realidade, valorizando o lugar e o receptor das obras e, por isso trabalham com temas intimamente relacionados com a identidade e a cotidianidade do público, despertando importantes aportações sociais à consciência coletiva.

Estas obras se completam com a participação do público, pois tanto a obra de Plensa como a obra de Kapoor convidam ao cidadão a entrar e descobrir-se na cidade. E olhando as superfícies espelhadas, tanto na água da fonte de Plensa como no nítido reflexo no

aço inoxidável na peça de Kapoor, o espectador é tomado como parte de suas peças e ao mesmo tempo parte da vida da cidade. As obras, além do caráter relacional, aproxima às pessoas, funcionam como monumentos na medida em que reflete o cidadão como o herói das megalópolis contemporâneas.

Na Porta Celestial, escultura do artista indiano Anish Kapoor, as noções de identidade da cidade são interpretadas em distintas escalas na estrutura da obra. Um corpo sólido de 110 toneladas de peso, 20 metros de largura e 10 metros de altura, convida ao espectador a entrar em seu volume, onde o entorno da cidade é refletido com tanta nitidez em sua superfície que nos vemos em si, frente a Chicago. Assim, frente ao generalizado complexo americano de não ter história, o Parque Milênio se origina desde seu próprio contexto, pois através das atuações das esculturas em seu espaço, abrange as escalas urbanas da cidade tanto como as cidades abrangem seus habitantes, o que faz dele um parque que pertence a cidade em sua totalidade, contribuindo para a construção de sua identidade e de sua história.



Figura 4 - Eduardo Catalano, escultura cinética em alumínio e aço inoxidável, com 20m de diâmetro. Buenos Aires, Argentina, 2002.



Figura 5 - Anish Kapoor, Porta Celestial. Parque Milênio, Chicago, USA, 2004.

O processo criativo do artista da arte no espaço público se diferencia de outros por avaliar de maneira detalhada o lugar antes de intervir, valorizando os aspectos históricos, sociais e físicos, como a arquitetura, o mobiliário urbano, a iluminação ou a jardinagem etc. Como disse Rosalin Deutsche: “O artista produtor da arte pública, não é um espectador da vida social, ele torna-se um sujeito produtor, dilacera tenções, conecta fragmentos descontinuos, expõe as contradições e a historicidade dos lugares da arte.”¹³

Os criadores da arte pública que atuam em áreas sociais, são ideológicos, políticos, com vontade crítica e combativa de contestação, se expressam através de grande variedade de suportes como performances na rua com o propósito de fixar a atenção dos cidadãos em denúncias por discriminação da raça, do sexo, classe social, orientação sexual e outros.

Concluindo, o que os artistas querem na atualidade é liberar a arte pública do gueto limitado pelos parâmetros do discurso estético, inclusive do discurso estético crítico, e reditá-lo parcialmente como um marco do discurso urbano crítico, sempre com a vontade de congrega para propor e solucionar problemas da vida cotidiana, articular respostas urbanas, conferir significados estéticos e funcionais ao contexto local, carregado de especificidade e, inclusive poder expressar discursos sociais e políticos críticos. Por fim, uma arte participativa, diretamente relacionada com o espaço, com o lugar e principalmente com as pessoas que vivem neste lugar.

Referências

ARMAJANI, Siah. Manifiesto. La escultura pública en el contexto de la democracia norteamericana. En Siah Armajani. Espacios de lectura, cat.expo. Museo d'Art Contemporani: Barcelona, 1995, p 36

BREA, José Luiz. “Ornamento y utopia. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”, en ARTE: PROYECTO E IDEAS. Nº4. Ed. UPV, Valencia. Mayo 1996. p: 45

BRISSAC, Nelson Peixoto. Paisagens Urbanas. Ed. Senac São Paulo y Ed. Marca D'Agua. São Paulo, 1988.

KRAUSS, E. Rosalind. “La escultura en el espacio expandido”, en La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos, Madrid, Alianza Editora, 1996, p.293

LIPPARD, R. Lucy. Mirando alrededor: dónde estamos y podríamos estar. En VV.AA., Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001p.54

LACY, Suzanne. Citado por Paloma Blanco en el artículo Explorando el terreno en VV.AA., Modos de hacer. Arte Crítico, esfera pública y acción directa. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001. p.34

¹³ DEUSTSCHE, Rosalin. Citada por Nancy Princenthal, no catálogo Poéticas del lugar. Arte Público en España. Lanzarote, Fundación Cesar Manrique, 2001, p. 44.

MADERUELO, Javier. Arte público. Huesca. Diputación de Huesca. Huesca, 1994. p.16

MOLINERO, Silvia. La temática en el arte público. Trabajo de investigación.

Universidad Politecnica de Valencia, Escuela de Bellas Artes (2003) p.7 , 8.

TAYLOR, Brandon. Arte hoy. Akal ed. / Arte en Contexto 1. Madrid, 2000. p: 136.

ZARZA, Daniel. Urbanismos: En torno a la escultura. Catálogo "Ciudades sin nombres. Comunidad de Madrid, 1998. p. 31.

Sobre a autora

Nanci Santos Novais é Artista Plástica e Professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Mestre em Artes Visuais EBA/UFBA, Doutora pelo Programa Correntes Experimentais na Escultura Contemporânea do Departamento de Escultura da Universidade Politécnica de Valencia, Espanha.

E.mail: nancisantosnovais@gmail.com